LYCÉENS
AU
CINÉMA

par Eugenio Renzi

JULIE BERTUCCELLI

DEPUIS QU'OTAR EST PARTI...

ÉDITORIAL

Il n'est pas rare qu'un artiste débutant traite de l'apprentissage, encore moins de l'apprentissage artistique. Plus précisément, tout premier film porte en lui le problème de celui qui le réalise : pourquoi filmer ? Pourquoi aujourd'hui et pas dans un mois, dans un an… Si *Depuis qu'Otar est parti…* (2003) a été si bien accueilli par la presse – prix de la Semaine de la Critique à Cannes – et par le public, c'est que Julie Bertuccelli est parvenue à donner une réélaboration singulière de ce trait commun à tant d'œuvres naissantes. *Depuis qu'Otar est parti…* n'est cependant pas une œuvre qui ambitionne de révolutionner le cinéma. Interrogée sur sa sobriété esthétique, Julie Bertuccelli répond : *« C'est tellement facile de se réfugier derrière la technique quand on fait un premier film et qu'on a peur de ne pas être à la hauteur de ses acteurs et de son sujet ! »*. Rien d'étonnant, dès lors, si la réalisatrice dissimule sa mise en scène derrière un récit captivant, un casting idéal et le décor mystérieux de Tbilissi. D'une part ceux-ci sont très solides, et d'autre part ils travaillent pour elle et pour son film.

CAHIERS DU CINEMA
CNC
Ministère Culture Communication

Directeur de publication : Véronique Cayla.
Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Auteur du dossier : Eugenio Renzi. Rédacteur pédagogique : Fabien Boully.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2006. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

SOMMAIRE

Synopsis 1

La réalisatrice 2
Julie Bertuccelli

Genèse 3
Extrait du scénario

Chapitrage 4

Analyse du récit 5

Parti pris 6
Ouverture pédagogique 1

Acteur/Personnage 8
Esther Gorintin
Ouverture pédagogique 2

Mise en scène 10
Définition(s)
Ouverture pédagogique 3

Analyse de séquence 12
Atelier 1

1, 2, 3 14
Atelier 2

Figure 15
Atelier 3

Point technique 16
Caméra portée
Atelier 4

Prolongement pédagogique 17

Lecture critique 18

Passages du cinéma 19

Document de travail 20

SYNOPSIS

MODE D'EMPLOI

A Tbilissi, trois femmes partagent le même toit. Eka cultive son jardin en attendant des nouvelles écrites ou téléphonées d'Otar, son fils aîné émigré à Paris ; sa fille Marina vend de la brocante au marché ; sa petite-fille Ada travaille son français en arpentant la bibliothèque familiale. Toutes trois s'efforcent de survivre à la misère de la Géorgie post-soviétique. Déjà fragile, l'équilibre bascule à l'annonce de la nouvelle qu'Otar est mort en tombant d'un échafaudage. N'ayant pas le courage de révéler la vérité à Eka, Marina et Ada décident de maintenir leur frère et oncle en vie par l'artifice d'une correspondance inventée. Jusqu'au jour où Eka achète trois billets d'avion pour Paris.

Depuis qu'Otar est parti...

France 2003

Prix de la Semaine de la Critique, Cannes 2003
Prix Marguerite Duras 2003
Prix Michel Ornano pour le premier scénario 2003

Réalisation :	Julie Bertuccelli
Scénario et dialogues :	Julie Bertuccelli et Bernard Renucci
Image :	Christophe Pollock
Son :	Henri Morelle
Montage image :	Emmanuelle Castro
Montage son :	Olivier Goinard
Mixage :	Thomas Gauder
Décors :	Emmanuel de Chauvigny
Costumes :	Nathalie Raoul
Prod. Exécutive Géorgie :	Jana Sadlichvili
Production :	Les Films du Poisson
Distribution :	Haut et Court
Durée :	102 minutes
Format :	35 mm couleurs
Sortie française :	17 septembre 2003

Interprétation

Eka :	Esther Gorintin
Marina :	Nino Khomassouridze
Ada :	Dinara Droukarova
Tenguiz :	Temour Kalandadze
Roussiko :	Roussoudan Bolkvadze
Alexi :	Sacha Sarichvili
Niko :	Douta Skhirtladze
Voisin (Mika) :	Zoura Natrochvili
Cardiologue :	Nodar Mdzinarichvili
Otar en photo :	Gotcha Darbaidze

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence… ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages.
Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets. Le premier est constitué d' "Ouvertures pédagogiques" directement déduites du texte principal, le second d' "Ateliers" dont l'objectif est de proposer des exercices impliquant la participation des élèves.

Julie Bertuccelli
Filmographie

1993 : *Un métier comme les autres*, doc. 26'
1994 : *Une liberté*, doc. 18'
1998 : *La Fabrique des juges*, doc. 68'
1999 : *Bienvenue au grand magasin*, feuilleton 4 x 26'
2000 : *Voyages, voyages – les îles éoliennes*, doc. 43'
2001 : *Un monde en fusion*, doc. 52'
2003 : *Depuis qu'Otar est parti…* long-métrage, 102'

Comment Julie Devint Bertuccelli

Julie Bertuccelli est née en 1968. La même année, son père Jean-Louis signe sa première réalisation, *Remparts d'argile*. Tourné en Algérie, le film raconte une histoire se déroulant en Tunisie : la rébellion de Rima, orpheline de 19 ans. Conçu comme un projet documentaire, Remparts d'argile devient ensuite une fiction sur la condition humaine, notamment féminine. A partir des années 90, la carrière de Jean-Louis Bertuccelli sera consacrée à la réalisation pour la télévision ; mais ce premier long-métrage semble avoir exercé une influence notable sur la sensibilité artistique de sa fille.

L'apprentissage

À 20 ans, étudiante en philosophie, Julie Bertuccelli fait quelques stages sur des séries télé pour enfants. Les années 90 la voient passer d'un tournage à l'autre, assistante de Krzysztof Kieslowski (*Trois couleurs : Bleu,* 1993), Bernard Tavernier (*L'Appât*, 1995), Otar Iosseliani (*Brigands, chapitre VII*, 1996), Emmanuel Finkiel (*Madame Jacques sur la croisette*, 1997). *« Au moment où je commençais à trop vouloir mettre mon grain de sel partout, je me suis prise de passion pour le documentaire. J'ai donc suivi la formation des Ateliers Varan »*.
À la fin de ses études, Julie Bertuccelli réalise son premier film, *Un métier comme un autre*, consacré aux fossoyeurs. Le Cinéma du Réel lui décerne un prix, le premier d'une longue liste. *« Ce prix a déclenché beaucoup de choses. Arte m'a commandé un documentaire : Demain, consacré au dernier jour d'un prisonnier avant sa libération. »*. Dès ses débuts, la jeune fille voit très clair. Le documentaire est moins une forme esthétique qu'une position du metteur en scène par rapport à son objet. Il ne s'oppose pas à la fiction, mais forme au contraire une alliance avec elle. La souplesse du tournage et l'absence de scénario cadenassé permettent à l'arbitraire du cinéma de rencontrer l'arbitraire de la vie.
Dans ses films suivants, Bertuccelli apprend ainsi à attendre le réel. Sa caméra fixe un lieu, un cadre, un décor ; il s'agit souvent de formation : *La fabrique des juges* (1998) puis *Bienvenue au grand magasin* (1999), le stage d'un groupe d'étudiants en droit puis le stage d'un groupe de vendeuses aux Galeries Lafayette. Dans les deux cas, la cinéaste ne se limite pas à photographier un monde. Elle cherche l'interaction, voire la contradiction entre le lieu de formation et ceux qui y sont formés.

Métiers à l'oeuvre

« J'aime avant tout le travail sur la longueur, fondé sur la relation humaine. J'ai passé un an à filmer l'Ecole de la magistrature de Bordeaux, puis j'ai réalisé un feuilleton documentaire sur les Galeries Lafayette. » Petit à petit, dans chaque documentaire, Bertuccelli trouve son héroïne. C'est comme si le lieu de formation était une sorte de casting pour le film, et en même temps le film lui-même. La formation est une lutte. L'école, le magasin – et donc la réalisatrice – trient pour ne garder à la fin qu'un seul aspirant, qu'une seule aspirante. Dans les deux films c'est à peu près le même personnage : celui sur qui au départ nul n'aurait parié. Une jeune femme un peu grosse, mal dans sa peau. C'est précisément le portrait d'Ada dans le scénario original de *Depuis qu'Otar est parti…*, avant que le choix de l'actrice Dinara Droukianova ne conduise la réalisatrice à en modifier le profil.
Il est certes trop tôt pour définir la filmographie de Julie Bertuccelli en termes d'oeuvre : son parcours commence à peine, la jeune femme travaillant actuellement à son second long-métrage. Cependant, une cohérence frappe déjà. Comme les grands auteurs du passé, la réalisatrice de *Depuis qu'Otar est parti…* semble avoir toujours eu une seule idée. Celle-ci prend la forme d'un objet, un lieu de formation ; d'un genre, celui du roman d'apprentissage. Elle prend également la forme d'une esthétique, laquelle ne peut être qu'à l'image de son contenu : c'est un travail, un processus, une métamorphose, un incessant faire et défaire entre fiction et réel.

Une Histoire vraie

Brigands, chapitre VII *de Otar Iosseliani. Coll. Cahiers du cinéma.*

En 2000, trois ans avant la réalisation de *Depuis qu'Otar est parti…*, Julie Bertuccelli héberge chez elle, à Paris, une amie géorgienne rencontrée sur le tournage de *Brigands, chapitre VII*, du géorgien Otar Iosseliani. Un soir, l'amie confie à son hôte l'histoire de sa grand-mère. Cette dernière ignore depuis huit ans que son fils est mort à l'étranger, parce que sa famille continue à lui faire parvenir de fausses lettres censément signées de la main de celui-ci.
Ce récit privé intrigue la cinéaste. Plusieurs éléments frappent son imagination : la liaison, toute féminine, entre petite-fille et grand-mère ; le thème du pieux mensonge ; la Géorgie enfin, pays découvert juste après la guerre civile grâce à sa collaboration avec Iosseliani, et dont elle garde un souvenir ébloui. *« C'est un lieu vraiment attachant, au carrefour de l'Eurasie. Un pays soumis à un tas d'influences contradictoires : caucasiennes, russes, européennes, orientales. On ressent tout ça à Tbilissi, qui est une ville magnifique, pleine de charme malgré sa décrépitude et sa fragilité. Les gens y sont extrêmement chaleureux. »* (in Dossier de presse).

Fiction

Julie Bertuccelli décide alors que la Géorgie sera la matière de son prochain film, et comprend tout de suite que celui-ci sera son premier long-métrage de fiction : *« Le récit était si intime qu'il m'était moralement impossible d'en faire un documentaire. Mon désir de fiction a alors été immédiat. J'avais trouvé une histoire dans laquelle je pouvais m'inscrire. »* (*Studio*, septembre 2003)
Elle en parle à sa productrice Yaël Fogiel (Les Films du Poisson) que l'idée enthousiasme. Dans un premier temps, il va s'agir de retravailler l'histoire confiée par l'amie : ajouter des éléments, en enlever d'autres, s'approprier l'idée. Bernard Renucci, scénariste avec lequel Julie Bertuccelli a souvent travaillé dans le cadre de ses documentaires, écrit plusieurs versions dans un incessant aller-retour entre la productrice et la cinéaste. Cette dernière n'hésite pas à y inscrire des traces de sa propre vie. C'est ainsi que les personnages prennent forme. Celui de la petite fille vient d'un fil qui lie Bertuccelli à Vladimir Nabokov, auteur notamment de *Ada ou l'Ardeur* (1969). *« Déjà à l'école, j'avais choisi le russe parce que ma grand-mère avait épousé un compositeur russe, cousin de Nabokov. J'ai beaucoup fantasmé sur cette parenté. Je mentais en disant que « Nabokov était mon grand-père » – et l'on pensait évidemment à l'écrivain. »* (In Dossier de presse).
Le personnage de la grand-mère est également inspiré par la russophilie de la cinéaste qui réinscrit dans la réalité géorgienne ce qu'elle a eu l'occasion d'observer de près. *« La Géorgie est un pays qui a un long passé méconnu avec la France. Beaucoup de Français y sont allés, s'y sont même installés. Les Géorgiens sont fascinés par la culture française… Mais je voulais moins parler de la France que de l'amour pour un pays rêvé, avec tout ce que cela peut engendrer comme déceptions. »* Quant au titre, il vient très vite. *« C'est Bernard qui l'a trouvé. On dirait une phrase du scénario, il est parfait. »*

Une Russe, une Française, une Géorgienne

Reste à composer le casting. Une des phases parmi les plus délicates du film. Dès l'écriture du scénario, il est clair que l'essentiel reposera sur le jeu des comédiens et sur leur entente mutuelle. Mais la véritable contrainte est la langue. Les acteurs doivent être à l'aise dans trois idiomes différents. Bertuccelli pense tout de suite à un film qui l'a beaucoup marquée, *Voyages* (1999) d'Emmanuel Finkiel. Esther Gorintin, Française d'origine russe, s'impose pour le rôle d'Eka. Après de longues recherches, la cinéaste se rappelle d'une jeune actrice russe d'origine mongole, Dinara Droukarova, qu'elle avait remarquée dans *Bouge pas, meurs et ressuscite* (1989) de Vitali Kanevski. Bien que le scénario évoque une fille un peu disgracieuse, Bertuccelli désire à tel point engager l'actrice qu'elle adapte le personnage d'Ada à son corps filiforme. Pour la mère, le choix est simple. L'actrice de théâtre Nino Khomassourizde, que Bertuccelli a vu jouer à Tbilissi, est le portrait de Marina : *« forte femme, très sensuelle, très belle. »* La cinéaste découvrira plus tard *« qu'elle avait elle-même vécu une histoire tragique très proche de celle du film »*.

Document de travail

Un extrait du scénario co-écrit par Julie Bertuccelli et Bernard Renucci est reproduit page 20

« Dans cette scène "Chapitre 4 du DVD, de 27' à 29'18"*, les trois personnages principaux du film sont présents. Après ce premier mensonge, elles vont changer : la petite-fille, qui n'était pas d'accord pour écrire les fausses lettres de France, se prend au jeu et fantasme sur Paris. La mère, qui assure le quotidien et porte le fardeau du mensonge, manipule sa propre mère et se rapproche d'elle. Enfin la grand-mère, un peu revêche, presque antipathique au début, se révèle moteur à la fin. ».*
Très importante dans l'économie narrative du film, cette scène révèle par ailleurs quelque chose de capital quant à l'usage des langues dans le film. Petite-fille et grand-mère utilisent le français comme langue de connivence. Quoiqu'Eka, instinctivement, parle russe. Marina n'aime pas le russe, langue de l'oppresseur, et ne maîtrise pas très bien le français. Pourtant, dans la mesure où elle essaie de se rapprocher de sa mère, et de prendre la place de son frère, elle fait ici l'effort de s'adresser à Eka en français.

CHAPITRAGE

Ce chapitrage est celui du DVD édité par les Editions Montparnasse.

1. Pré-générique. Jour. Un salon de thé à Tbilissi. Trois femmes assises à une table : Eka, sa fille Marina et sa petite-fille Ada. Petite comédie familiale autour d'un gâteau. Générique.
A la poste, Ada vient chercher le courrier de sa grand-mère. Elle sort du bureau de poste. Un accident : une petite foule se rassemble autour des voitures. Ada ne s'arrête pas. Elle rencontre et échange quelques mots avec un garçon de son âge, Alexi. Puis rejoint Eka dans son jardin où celle-ci cultive ses légumes. Elle lui lit une lettre écrite en français depuis Paris par son fils aîné Otar.
Soir. Marina rentre à la maison, accordant peu d'intérêt aux nouvelles de son frère. Vie à trois. Chacune des habitantes de l'appartement vaque à ses occupations. Eka regarde la télévision ; Ada travaille à son bureau ; Marina fait le ménage.
Jour. Marina se rend aux puces de Tbilissi, où elle vend de la brocante en compagnie de son ami et amant Tenguiz.

2. Soir, dans l'appartement. Ada masse les pieds de sa grand-mère en lui lisant quelques lignes de Marcel Proust. Un appel d'Otar. Ada répond, Eka se jette sur le combiné. Tendre conversation entre la mère et le fils. Entre coquetterie et mauvaise foi, Eka en profite pour se plaindre de Marina auprès d'Otar. Irritation de Marina, qui, appelée à l'appareil, doit subir la leçon de son frère. Dispute entre Marina et Eka : se faisant traiter de stalinienne par sa fille, cette dernière se déclare fière de l'être.

3. Eka part passer quelques jours dans sa datcha avec quelques amis. Visite dans une maison morte. Ada et Marina restent seules dans l'appartement de Tbilissi. Un appel annonce de manière confuse qu'Otar a été hospitalisé. Marina et Ada se rendent au ministère chercher des renseignements plus précis. La mauvaise nouvelle est confirmée : Otar a eu un accident mortel. Petite réunion avec une voisine : comment annoncer à Eka la mort de son fils ?
Retour d'Eka. Ada et Marina n'osent pas lui dire la vérité. Le consulat géorgien à Paris envoie les détails concernant le décès d'Otar. Tombé d'un immeuble en construction alors qu'il travaillait au noir, celui-ci est mort pendant son transport à l'hôpital. Il a ensuite été enterré au cimetière des indigents. Ada insiste pour informer Eka, Marina insiste pour lui cacher la vérité.

4. Aube, périphérie de Tbilissi, grands bâtiments inachevés. Marina fume une cigarette sur le balcon de l'appartement de Tenguiz. Ellipse. Jour. Encore soucieuse, encore fumant sa cigarette, Marina, assise à côté du lit d'Eka, regarde sa mère dormir. Lorsque cette dernière se réveille, Marina lui tend une fausse lettre d'Otar rédigée par Ada. La vie continue, désormais organisée autour de ce mensonge. Marina s'occupe de plus en plus d'Eka, tandis qu'Ada s'écarte progressivement du cercle familial.

5. Promenade des trois femmes à l'extérieur de Tbilissi, visite à l'arbre des vœux. De retour, elles évoquent lors du dîner les hommes de la famille : Otar et le père d'Ada, ce dernier mort en Afghanistan. Ada cherche son avenir dans le fond des tasses à café. Engagée comme traductrice, elle accompagne une délégation industrielle française venue visiter une usine de porcelaine ; le patron, séduit par la qualité de son français, lui laisse sa carte de visite. Déçue par son salaire, Ada vole un vase de porcelaine. Elle revoit Alexi, se laisse séduire, couche avec lui dans une voiture. Elle commence à prendre plaisir à la rédaction de la vie de son oncle, y projetant sa propre évasion, ses propres fantasmes de la vie parisienne : théâtre, cinéma, cafés.

6. Eka est victime d'un malaise en pleine nuit. On l'amène à l'hôpital. Elle s'en sortira. Ada et Marina réagissent encore une fois de manière inverse. Marina se rapproche de sa mère. Ada s'écarte encore davantage.

7. Eka est rétablie, on fête son anniversaire. Lors de la soirée, elle reçoit une nouvelle lettre, accompagnée d'une photo d'Otar et d'une petite somme d'argent. La soirée est interrompue par une sonnerie de téléphone. Le matin suivant, Niko, ami d'Otar lui aussi émigré à Paris, rend visite à Eka. Ada s'arrange pour qu'il taise la vérité concernant Otar. Cependant, Niko évoque des ennuis empêchant Otar d'envisager pour l'instant un retour en Géorgie.

8. Ada, Marina et Tenguiz partent pour la datcha. Nouvelle visite à l'arbre des vœux. Restée seule, Eka conçoit le projet de rendre visite à son fils. Elle lui envoie une lettre annonçant sa venue à Paris. Elle se rend au centre de Tbilissi, à la bibliothèque, se balade dans le parc d'attraction ; heureuse comme une gamine, elle fume une cigarette en haut d'une roue panoramique. A la datcha, Marina et Ada se disputent autour du mensonge : avouer ou continuer à taire ?

9. De retour de la datcha, Marina et Ada découvrent qu'Eka a vendu ses précieuses éditions françaises à la bibliothèque de Tbilissi et qu'elle a acheté trois billets pour Paris. Marina est inquiète, Ada heureuse. Les rôles s'inversent. Désormais, c'est Marina qui veut tout dire à Eka et Ada qui, au contraire, veut maintenir le mensonge jusqu'au bout. Marina veut tout raconter à sa mère, mais elle n'y arrive pas. Toutes trois prennent l'avion pour Paris.

10. De nuit, arrivée à Paris. Le matin, Ada et Marina partent très tôt retrouver la tombe d'Otar. Eka se réveille, part chercher Otar à son adresse. Après une longue recherche, elle rencontre finalement un voisin, qui lui apprend la terrible nouvelle.

11. Eka rentre à l'hôtel, où l'attendent Ada et Marina. Elle leur raconte qu'Otar est parti, peut être en Amérique. Elles visitent Paris, les Champs-Elysées, Saint-Germain. Elles passent devant des librairies : la Hune, l'Ecumes des pages. S'arrêtent devant la vitrine du pâtissier Ladurée. Le lendemain, elles quittent l'hôtel. Une fois à l'aéroport, Ada se sépare des deux autres pour aller acheter des magazines. Eka et Marina l'attendent à l'embarquement. Ada ne part pas, elle va vivre à Paris. Marina et Eka rentrent à Tbilissi.

12. Générique de fin.

L'âge du désir

Le récit de *Depuis qu'Otar est parti…* accomplit avec simplicité une tâche compliquée : balancer harmonieusement une démarche romanesque avec un point de vue militant, parti pris de l'auteur sur l'existentiel féminin. Le récit est porté par trois voix, celles d'Ada, Marina et Eka. Chacune réalise son propre film, son propre récit, son propre roman, son propre (auto-)portrait de femme.

Ada

Les trois scènes qui ouvrent le film – la poste, la route, la lecture – esquissent une première image d'Ada, de son quotidien et de la manière dont elle l'habite. 25 ans, géorgienne, Ada vit encore avec sa mère et sa grand-mère. Adolescente dans le corps d'une jolie jeune fille, elle pratique moins les ruses de la séduction qu'elle ne subit un retard sur sa propre conscience de femme. L'absence du père, mort à la guerre en Afghanistan, la sécheresse sentimentale de sa mère vis à vis des hommes, une grand-mère dont il faut s'occuper : le prélude à la vie d'Ada est riche d'un grand nombre de noeuds dont il va falloir qu'elle se débarrasse afin de pouvoir avancer dans sa vie d'adulte.
Entre-temps, elle lit : de la poésie aussi bien que les lettres de son oncle. Ces deux lectures lui sont, d'une part une évasion vers la France, d'autre part une rêverie lui ôtant l'envie de quitter réellement la Géorgie. C'est pourquoi la mort d'Otar représente pour Ada quelque chose de plus douloureux et déstabilisant que la simple disparition d'un cher : c'est un cordon qui se déchire, et une nouvelle existence qui commence.
Le film d'Ada est un roman d'apprentissage dont l'évolution peut se retracer en trois étapes. 1. Renversement de son rapport à l'écriture : d'abord lectrice, Ada devient écrivain. Passive face au fantasme parisien, la jeune fille acquiert une position active tandis qu'elle réfléchit à la rédaction des fausses lettres : la liberté de faire circuler son désir dans l'imaginaire de la ville. 2. Parallèlement, son désir se tourne vers le monde concret, va à la rencontre des objets, des choses, des personnes : Ada vit une expérience sexuelle, obtient un travail de traductrice, vole un vase. 3. Enfin, ces deux étapes lui donnent la force et la conviction pour aller au bout de son rêve : s'installer à Paris.

Marina

Des trois personnages, celui de la mère, Marina, est certainement le plus complexe. A l'inverse de la grand-mère, Marina ne peut se reconnaître entièrement dans le passé soviétique de la Géorgie ; mais elle ne peut pas davantage jouir du présent. Le moteur de son récit sera plutôt son désir d'exister en tant que fille aux yeux d'Eka. Cette dernière étant entièrement dévouée à son Otar, Marina lutte pour prendre en son absence la place de celui-ci. Comme pour Ada, les lettres jouent ici un rôle de *deus ex machina*, voire de Dieu méchant. Au début du film, Marina ne veut rien en savoir. Mais après la mort d'Otar, elle croit pouvoir trouver sa place par le biais de la correspondance inventée, et donc devenir la fille d'Eka.
C'est ce qui se produira, mais pas dans le sens qu'elle avait prévu. Le mensonge conduit les trois héroïnes à Paris et convainc Ada de s'y installer. Marina, qui voulait être fille, vit donc plutôt l'expérience de ce qu'être mère veut dire, et la souffrance de l'arrachement lui rend enfin la complicité – entre femme et femme, mère et mère – si longtemps recherchée avec Eka. Coincé entre les romans des deux autres, le personnage de la fille est celui qui emprunte le plus au néoréalisme et à ses grandes figures féminines, telle la *Mamma Roma* (1962) incarnée par Anna Magnani dans le film de Pier Paolo Pasolini.

Eka

Issue d'une famille de géorgiens francophiles, Eka cultive le mythe du pays de Marcel Proust – dont sa petite-fille lui lit un passage – et le vénère à tel point que la rencontre avec l'objet réel ne pourrait que la décevoir. A 85 ans, Eka n'a encore jamais couru ce risque, le régime bolchevique l'ayant toujours empêchée de se promener à Saint-Germain ou à Montmartre autrement qu'en imagination. Sans doute est-ce en partie pour cela, pour remercier le bolchevisme d'avoir veillé à la pureté de son rêve, qu'elle se déclare *« fière d'être stalinienne »*.
Tout comme Ada au début du film, Eka vit par procuration. C'est à sa place que son fils Otar découvre combien Paris peut être autre chose qu'une simple promenade romantique. Si le film de la petite-fille est un roman d'apprentissage, celui de la grand-mère est l'inverse : elle désapprend, elle apprend à faire le deuil du passé. Et contre tout attente, elle y parvient. Lorsqu'à Paris un inconnu lui annonce enfin la vérité concernant son fils, la vieille dame est certes abattue mais, loin de renoncer à son rêve, elle le remplace par un rêve plus grand. *« C'était son rêve de partir en Amérique* – dit-elle sous le regard mi-étonné mi-complice des deux autres – *je suis sûre qu'il se débrouille très bien, on dit que c'est l'endroit des gens entreprenants, que tout y est possible »*.

Traductions en image

Un scénario écrit en trois langues. Un film peint en russe, en géorgien et en français. Tout, dans *Depuis qu'Otar est parti…*, conspire à poser la plus stimulante des questions critiques, celle qui touche le cinéma au plus près de sa fabrication : où commence l'image ? où finit l'écriture ? Davantage qu'une réponse, cette question invite plutôt à esquisser un mode d'emploi : revoir ou plutôt relire le film à l'aune de ses traductions et re-traductions, de ses passages de l'écriture à l'image et de l'image à l'écriture – en commençant par le titre.

L'image du titre

Qu'est-ce qu'un titre, sinon l'expression du film ? Et de quoi témoigne un titre, sinon du fait qu'un film soit exprimable en peu de mots ? Dans le meilleur des cas, un titre ne se borne pas à résumer l'intrigue ; traduisant en une phrase les images du film, il se souvient aussi de ce qui reste d'une plus ancienne traduction, celle qui va du scénario à la mise en scène. Par là, le titre garde un bien précieux : le *parti pris* du cinéaste.

Un de ces deux mots-là, « parti », est justement dans notre titre, suggérant une piste pour saisir l'image dont celui-ci serait la traduction. Qu'est-ce que cela signifie, de dire que « Otar est parti » ? En français, « parti » est volontiers utilisé comme synonyme pudique de « décédé ». Il faut certes tenir compte de cette nuance, mais pour l'instant il est préférable d'en rester au plus près de la lettre : « parti » signifie qu'Otar n'est pas là, ce « là » étant la Géorgie. Or, la Géorgie elle-même ne saurait se rendre compte qu'Otar n'est plus là. Pour qu'il ne soit pas « là », il faut que quelqu'un soit directement concerné par son absence. Ce sont les proches d'Otar : Ada, Marina et Eka.

Ce premier aperçu du titre annonce un aspect capital du film, son mouvement dramatique. A l'affirmation d'une absence, celle d'Otar, suit sa négation. Car l'absence d'Otar en soi équivaut à la présence de son absence *pour ses proches*. De la négation de la première affirmation découle ensuite une négation de la négation, à savoir une autre affirmation : la présence de ceux qui ressentent la présence de cette absence. Le titre révèle ainsi quelque chose d'inattendu : le film parle moins d'Otar qu'il ne s'intéresse à ceux qui sont concernés par son départ.

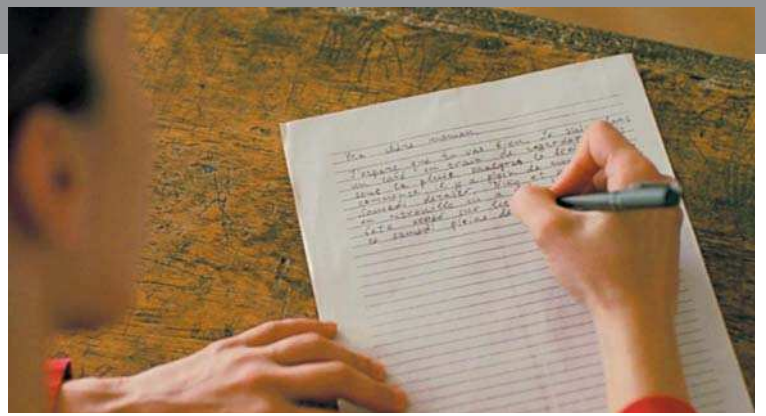
Nous avons à peine commencé à rentrer dans l'image du titre. Pour l'instant, nous avons laissé de côté un mot très important, le mot « Depuis ». Trônant au début de la phrase, il domine entièrement ce qui suit. Tout ce que nous venons de dire doit donc être repensé en fonction de ce mot. En effet, « Depuis » contraint à considérer l'ensemble du film dans le cadre d'un après. Il s'agit certes d'une information temporelle. Le film ne parcourt pas toute la vie d'Otar, ni même toute la vie de ceux qui ressentent son absence. Il a entièrement lieu dans l'après du départ.

Encore un mouvement et une négation. Il y a un après. Mais cet après est tout ce dont nous disposons. Le temps complet du film est dans la modalité de cet après ; ou pour le dire autrement, l'après est la temporalité immanente au film. Il est sa tonalité émotive, dans la mesure où le temps affecte la guise par laquelle les personnages s'adressent à Otar.

Les mots « Depuis qu'Otar est parti… » traduisent l'image du film en une phrase ; cette phrase affirme la présence de ceux qui ressentent la présence d'un absent ; cette condition est vécue dans la tonalité émotive d'un après.

Fantômes, fantasmes

C'est qu'Otar, dès le début, existe très peu. Avant même qu'on ne découvre sa mort – son deuxième et définitif départ – sa présence est déjà faible ; sa vie est toujours déjà une après-vie, son personnage toujours déjà « parti », déjà mort.



Jamais la présence d'Otar ne s'incarne à travers la présence d'un corps ou d'une voix. En revanche, la caméra de Bertuccelli encadre à plusieurs reprises des photos de lui. Lorsqu'Eka passe quelques jours dans sa datcha, le spectateur rentre dans la chambre du fils, et ici nous pouvons penser au film de Nanni Moretti (2001) qui porte ce titre. Tout comme si elle était déjà en deuil, Eka interdit qu'on touche à quoi que ce soit de cette chambre. L'immanence de l'après est une prolongation indéfinie du passé, un sursis éternel.
Une autre non-existence d'Otar se manifeste à travers le courrier. Les lettres qu'il envoie racontent moins sa vie qu'ils ne contiennent les fantasmes de ceux qui les reçoivent. Tout comme la photo fabriquée à la demande d'Ada pour Eka, où un vieux portrait d'Otar est monté sur une vue du Moulin Rouge à Paris, collage d'un fantôme sur un fantasme.
C'est pourquoi, quand Ada entreprend d'écrire la correspondance de l'oncle disparu, quand elle commence à rêver à sa place, elle ne fait que rendre visible ce qui était déjà vrai : Otar n'a jamais existé. A l'image de l'arbre des vœux, Otar n'a d'autre consistance que celle des désirs accrochés à ses branches.

L'image-langue

Gardons l'image de l'arbre. L'arbre est une métaphore évidente de la famille. Les branches en sont les membres. Le tronc symbolise l'unité de la famille. A son tour, le tronc pousse ses racines dans la terre. La terre, d'où tout provient, est la patrie, l'histoire, la culture. La Géorgie, terre natale de Staline, a été soviétique pendant 70 ans. Ses habitants ont donc appris à parler russe. Et comme la Russie, la Géorgie est francophile. Tous ces éléments nourrissent les racines de la famille d'Otar. Le père d'Eka faisait venir clandestinement des livres de France. Un autre père, celui d'Ada, a servi l'armée soviétique en Afghanistan.
Le tronc, en tant que déclinaison de l'histoire du peuple géorgien, est donc une affaire d'hommes. Si Otar, en tant qu'homme, personnifie l'idée de l'unité de la famille, les femmes, comme les branches, sont toutes liées à lui, et toutes doivent en quelque sorte se séparer de lui, c'est-à-dire donner une traduction personnelle de l'héritage – culturel, historique – de la famille. Julie Bertuccelli : *« Eka et Ada parlent ensemble le français, leur langue de connivence. Marina, elle, refuse le français parce qu'elle refuse à la fois son frère et le fantasme parisien. Elle est en rupture avec ceux qui quittent la Géorgie. Pour le russe et le géorgien, c'est une histoire politique et de génération : la grand-mère parle russe, c'est la langue officielle qu'elle a appris à l'école. Mais la génération de Marina a tendance à choisir le géorgien parce que le russe est la langue de l'oppresseur. »* (*Synopsis*, septembre-octobre 2003)
La langue n'est pas importante en soi. C'est un véhicule. Ce qui compte est l'image qu'elle renvoie. Cette image montre des femmes attachées à une contrainte objective : l'histoire du peuple et l'histoire de la famille. Une double histoire, avec un seul visage, celui d'un homme. Dans cette image, oppression et libération ne font qu'un. La langue est bien la chaîne de l'oppression, mais par son usage, par la capacité de ces trois femmes à maîtriser cette chaîne, celles-ci s'affranchissent de l'esclavage.

Ouverture Pédagogique 1

Du hors-champ
Absent de bout en bout, Otar est moins en France que hors-champ, lieu d'une vie autre avant de devenir son tombeau. Que le hors-champ ait une place décisive, c'est ce qu'indique très tôt l'accident de voiture qui a lieu *off* tandis qu'Ada sort de la poste (chap. 1) : événement gratuit sans but narratif, il invite à une vision centrifuge du film, attentive aux dehors de l'image comme à ce qui déborde l'histoire des trois femmes. Si présents lors des scènes aux puces (chap. 3), les sons ambiants donnent continûment chair à cette réalité géorgienne environnante que de leur côté les cadres serrés et les plans en longues focales, floutant les arrière-plans, ont parfois tendance à réduire. L'histoire intime ne saurait se soustraire à son environnement social, culturel et politique. La France est longtemps un ailleurs un peu irréel avec lequel Eka est connectée grâce aux lettres, au téléphone et à la littérature française. Le hors-champ est enfin le lieu des forces invisibles, hors-champ spirituel vers lequel se tournent les désirs, les vœux, la divination, la foi.

Esther Gorintin
Filmographie

1999 : *Voyages*, de Emmanuel Finkiel
2001 : *Imago (jours de folie)*, de Marie Vermillard
2001 : *Le Stade de Wimbledon*, de Mathieu Amalric
2002 : *Carnages*, de Delphine Gleize
2003 : *Depuis qu'Otar est parti…*, de Julie Bertuccelli
2005 : *Les Mots bleus*, de Alain Corneau
2005 : *L'Enfer*, de Danis Tanovic
2006 : *Call Me Agostino*, de Christine Laurent

Comment Esther devint Eka

Le premier rôle d'Esther Gorintin au cinéma date de 1998. Emmanuel Finkiel cherche une actrice âgée, à l'aise en russe et en yiddish ; sa monteuse lui présente Esther. Le film s'appelle *Voyages* et compte trois parties ; entre Paris, Varsovie et Tel Aviv, trois femmes arpentent la diaspora juive du passé, du présent et de l'avenir. Au départ, le cinéaste pense proposer à Esther Gorintin le rôle de M^me^ Salzberg, personnage de la première partie. Mais Esther, qui ne veut pas aller à Auschwitz, refuse le rôle. Le tournage déjà entamé, Finkel la rappelle d'Israël pour un autre rôle, celui de Véra, protagoniste de la deuxième partie.

Le scénario évoque une Juive russe qui, après la mort de son mari, décide de quitter son pays pour aller retrouver une cousine habitant en Israël. Cette fois, Esther accepte, revivant ainsi sur un plateau de cinéma, à 85 ans, une expérience proche de celle vécue soixante ans auparavant, quand elle avait quitté la Pologne pour aller retrouver son frère en France. « Voyages *je l'ai dans mon ventre et dans mon coeur.* » (*Libération*, 13 septembre 2003).
« Un talent brut et inné », *« une présence suffisant à illuminer l'écran »*, *« actrice fantasque et malicieuse »* : le jeu d'Esther Gorintin séduit la critique et touche le public. Pour autant, sa vie ne change guère, la vieille dame continuant de se rendre tous les après midi au café de la rue de Rivoli qu'elle fréquente depuis toujours. *Voyages* a cependant fait d'elle une étoile ; on la reconnaît, on la salue, on la félicite.
D'autres jeunes cinéastes font alors appel à elle. En 2001, Esther Gorintin tient un rôle secondaire dans *Imago (jours de folie)*, premier long-métrage de Marie Vermillard. La même année, elle fait une apparition courte mais remarquable dans l'éblouissant *Le Stade de Wimbledon* de Mathieu Amalric. En 2002, on peut la voir dans *Carnages* de Delphine Gleize. L'année suivante, Julie Bertuccelli l'appelle pour *Depuis qu'Otar est parti… « J'avais adoré Esther Gorintin dans* Voyages*, le sublime film d'Emmanuel Finkel. Mais j'étais angoissée à l'idée que les gens y voient une référence… le choix d'Esther s'est imposé. C'est une comédienne hors pair. Pour elle ce n'était pas simple de partir en Géorgie pour un tournage de deux mois. Mais elle a été formidable, toujours concentrée, professionnelle, infatigable. »* (In Dossier de Presse).

La comédienne et le personnage

Esther Gorintin est née en 1913 dans un village russe qui devient polonais après la première guerre mondiale. En 1932, elle rejoint son frère qui vit à Bordeaux depuis dix ans. Suivant des cours à l'école dentaire, elle rencontre celui qui va devenir son mari, lui aussi apprenti dentiste, lui aussi juif polonais. La deuxième guerre mondiale les sépare. Son époux emprisonné en Allemagne, Esther survit grâce à des petits boulots. Son habilité au dessin lui vaut un emploi de retoucheuse dans un atelier de photographie. Sous l'occupation, elle cache son origine juive, mais son travail l'expose à la rencontre quasi quotidienne avec des soldats allemands.
En 1942, elle est arrêtée et internée pendant six semaines au fort du Hâ, près de Bordeaux. Quelques jours avant d'être transférée au camp de Mérignac, d'où partent les convois pour Drancy, elle s'évade et se réfugie en zone libre. Ayant retrouvé son mari, elle s'installe avec lui à Paris en 1947, où il meurt en 1986. Esther Gorintin est-elle actrice ? Comme elle-même l'avoue volontiers, elle ne

Voyages, *d'Emmanuel Finkiel.*

Le Stade de Wimbledon, *de Mathieu Amalric.*

pourrait pas jouer n'importe quel rôle dans n'importe quel film. Question d'âge, bien sûr. Mais pas seulement. Esther a été accueillie puis célébrée dans le monde du cinéma grâce à un talent inséparable d'une expérience humaine aussi incroyable qu'unique. Inimitable ? L'expérience ne fait pas forcément de bons imitateurs, même et peut-être surtout lorsqu'il s'agit de s'imiter soi-même. C'est le paradoxe du comédien. Si Esther Gorintin a pu séduire un large public dès *Voyages*, c'est qu'à l'écoute de ses souvenirs elle a su ajouter à ce qu'elle est une singerie sublime, pour utiliser les mots de Diderot.

Prenons deux scènes. Celle, dans *Voyages*, où Véra raconte son histoire à celle qui l'héberge. Celle, dans *Depuis qu'Otar est parti…*, où Eka raconte à Ada et Marina qu'Otar a quitté la France, peut-être pour l'Amérique. Ces deux scènes viennent en fin de film. Soudain, après avoir suivi l'errance des personnages, le film change d'allure, se précipitant vers la résolution de son récit. D'où peut-être une impression de faux, de bricolage, comme si le scénario intervenait de force dans le déroulement naturel de l'histoire. Cette impression, seul un bon comédien peut l'amoindrir ou la corriger. Comment ? Regardez Esther. Ironique, un peu décalée, très coquette lorsqu'elle annonce son coup de tête *(Voyages)* ou celui de son fils *(Depuis qu'Otar est parti…)*, elle assume et fait pardonner la maladresse du scénario. Mieux, elle y joint un savoir, un savoir d'acteur en l'occurrence. Jouer, c'est s'inscrire dans l'intervalle entre l'arbitraire de la vie et l'arbitraire du cinéma ; avec un peu de grâce, si possible.

Ouverture Pédagogique 2

Corps féminins

Si Otar est un corps absent, réduit à des phénomènes évanescents (voix inaudible au téléphone, « spectres » photographiques), le film s'appuie sur les corps féminins pour développer une rhétorique corporelle aux enjeux moins narratifs que métaphoriques. Une telle rhétorique figure les états intérieurs et la complexité des rapports entre les trois femmes. L'image du trio réuni dans le champ est fréquente, soumise à des variations dans les postures et les regards qui incarnent le travail du mensonge : d'abord collées l'une à l'autre, à distance d'Eka (chap. 3), Marina et Ada s'éloignent sous la pression des remords d'Ada (chap. 8). Des rimes suggestives naissent : la connivence Eka / Ada passe dans un massage de pieds (chap. 2) que Marina singe en chatouillant la voute plantaire de sa mère (chap. 6). Une belle rigueur fait qu'un même état de corps peut singulariser chacune des femmes : les cheveux mouillés d'Eka disent, sous ses airs autocratiques, sa dépendance et sa fragilité (chap. 4) ; ceux de Marina, son désespoir (chap. 5) ; ceux d'Ada ruissellent de son euphorie d'être à Paris (chap. 10).

Définition(s)

"Mise en scène" est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : "mise en scène" signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la "mise en scène" serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, "mise en scène" désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

Cadres féminins

Passé, présent, futur. Mère, fille, petite-fille. Géorgie, URSS, France. Prélude à la vie, vie, après vie. Ecriture, lecture, divination. *Depuis qu'Otar est parti…* est structuré par la cabalistique du numéro trois. Tel un syllogisme, chaque élément du film comporte un terme majeur, un mineur et un moyen. La mise en scène, dont la tâche est de donner à ce schéma dialectique une existence fluide à l'écran, est à son tour une médiation, c'est-à-dire un terme moyen traversé par une tension entre deux choix esthétiques divergents. C'est que la mise en scène de Julie Bertuccelli répond à deux contraintes. L'une consiste à suivre l'action de près et à faire briller l'intensité du jeu des acteurs ; l'autre s'efforce de documenter le décor dans lequel se déroule le récit.

Le drame impose son temps. Il avance, accélère, ralentit, ajustant son tempo à la vie intérieure des personnages. Le milieu – qu'on peut plus simplement appeler le réel – demande à son tour un temps. Temps naturel, objectif, qui ne s'accorde pas forcement avec la vitesse subjective du drame. D'où un décalage, une friction, un mouvement qui fait frémir tout le film.

La mise en scène de Julie Bertuccelli oscille entre la précision et la simplicité objective typique du courant réaliste, et la démarche elliptique propre à une perception subjective du monde ; elle ne découpe pas la vie des personnages, elle la voit ; elle ne se borne pas à la voir, elle en est émue. Dans le déroulement privé de l'histoire d'une famille, elle encadre les trois femmes en tant que femmes ; dressant le portrait de trois générations, elle n'hésite pas à enrober la scène d'éléments historiques et politiques.

Du documentaire vers la fiction

Exception faite du pré-générique dans la pâtisserie – scène qui n'était pas prévue dans le scénario, mais fut improvisée le dernier jour du tournage – *Depuis qu'Otar est parti…* s'ouvre par une séquence entièrement tournée dans un bureau de poste de Tbilissi. Julie Bertuccelli : *« C'est la première scène que nous avons imaginée mais aussi la première que j'ai tournée. Ces images documentaires me plaisent, c'était ma façon d'incarner les lettres mais aussi la décrépitude absolue d'un pays décalé, assez gai, avec des gens qui vivent et qui se marrent malgré tout… En tant que documentariste, j'ai toujours préféré filmer les gens en train d'élaborer de la vie avec ce qui leur est imposé. »* (In Dossier de Presse).

Pas de meilleur choix possible que de nous introduire dans l'univers du film en suivant l'arrivée d'une lettre d'Otar. Pas de démarche plus heureuse que de montrer la livraison d'une cargaison de lettres provenant de tous les coins du monde, puis leur tri, et enfin la livraison d'une seule lettre. Du général au particulier, du documentaire à la fiction, le film est certes contraint de choisir un seul récit parmi les mille possibles ; mais il n'est pas près pour autant à renoncer au milieu, au décor, au paysage social et humain, géographique et politique aperçu lors de cette brève intrusion dans les tripes de la poste géorgienne : juste quatre plans, fixes à la manière de quatre cartes postales, mais animés d'une forte vie intérieure. Cela commence dans un ascenseur. La caméra monte les étages en compagnie de deux ouvriers et d'un gigantesque chariot de sacs. Puis l'engin s'arrête, et un des deux hommes pousse le chariot sur le sol délabré d'une immense pièce grise. Depuis combien de temps cet homme accomplit-il ce travail ingrat ? Qu'est-ce que l'effondrement de l'empire soviétique a changé au quotidien des gens comme lui ? Un plan des locaux où les employés reçoivent et trient le courrier donne la réponse : pas grand chose.

Julie Bertuccelli profite alors de la force de ces images pour introduire de la fiction dans le champ. Toujours à la suite des lettres, nous suivons un bout de conversation entre employés. Une plaisanterie casse la routine : *« Tu ressembles à un acteur, pile poil Tom Cruise »*, dit une travailleuse au livreur. *« C'est peut être moins parce que tu lui ressembles que parce que tu es le seul mec ici »*, rebondit une autre. On peut alors penser aux vestiaires ouvriers des usines délabrées d'*A l'ouest des rails* (2003). Avec une différence, cependant : dans la fresque du chinois Wang Bing, personnes et choses collaborent à la fabrication du même artifice, le documentaire, alors qu'ici le documentaire est déjà hanté par l'histoire du film, l'histoire des trois femmes – Ada, Marina et Eka – et du seul homme de la famille, Otar. C'est donc l'artifice, le contenu narratif du film véhiculé par la lettre, qui fabrique la matière humaine capturée par la caméra. Comme si l'aura de la lettre d'Otar avait le pouvoir de lier le bureau de poste à la maison d'Eka qu'à ce

moment nous n'avons cependant pas encore vue.
L'inverse aussi est vrai : le voyage de la lettre aide à voir comment ces discours entre femmes s'inscrivent toujours dans une situation objective. Ici, dans les locaux de la poste, les ouvrières travaillent avec ce qui reste de la machine soviétique. A la maison, le quotidien est rythmé pas les coupures d'eau et d'électricité. C'est que réel et fiction sont interchangeables ; entrelacés, ils habitent, traversent au même titre le film, circulant librement dans le plan.

Architecture de l'image

Pour essayer de mieux situer le cinéma de Julie Bertuccelli, nous pouvons prendre comme point de repère le réalisme. Il s'agit d'un courant très large, mais qui répond à une idée simple : respecter l'essence de l'objet.
Réaliste, la réalisatrice l'est dans la mesure où le plan – c'est-à-dire la construction du cadre – recouvre une importance capitale et une fonction primordiale. Le cadre trouve sa justesse dans une distance moyenne entre plan large et gros plan. Davantage que la caméra, c'est le décor qui encadre les personnages, littéralement. La couleur de la robe relie Eka au vert de sa datcha, les grands bâtiments soviétiques non achevés de la périphérie de Tbilissi enrobent l'esprit soucieux de Marina, les lumières de Paris brillent dans le regard d'Ada. L'attachement à la Russie de la première, la vie en sursis de la deuxième, l'avenir de la troisième : monde et esprit, décor et personnage sont en miroir.
Dans la même perspective, l'architecture de la maison de Tbilissi découpe l'écran en plusieurs cadres. Cette technique a une longue tradition dans l'histoire du cinéma, et le découpage numérique des plans à l'intérieur même de l'écran, de plus en plus fréquent aujourd'hui, notamment dans les séries télévisées comme *24 Heures Chrono*, n'en représente que l'évolution naturelle. Ici, il s'agit surtout de montrer à travers les jeux d'espaces – couloirs, murs, fenêtres – la disposition dramatique des différents membres de la famille. L'espace réel intervient ainsi dans la mise en scène comme espace psychologique, et le jeu de regards à travers les portes et les fenêtres de la maison remplace l'habituelle respiration cinématographique du champ et du contrechamp. La place et les rapports de distances entre les actrices révèlent la place des trois femmes à l'intérieur du foyer, ainsi que leurs relations. Encore une fois, le résultat est un effet visible de médiation entre l'unité de la famille et les différences entre les générations qui la composent.

Réalisme antinaturaliste

Tout comme d'autres réalisateurs issus de l'école réaliste, Luchino Visconti ou Michelangelo Antonioni pour s'en tenir à deux cas illustres, Julie Bertuccelli préfère encadrer les figures entières plutôt que d'avoir recours à des gros plans, privilégiant ainsi le plan-séquence sur le découpage.
Simultanément, la réalisatrice évite la virtuosité des mouvements de caméra ; néanmoins, il arrive que son style puisse paraître académique, voire tout simplement maladroit. C'est en particulier le sentiment que donne plus souvent qu'à son tour l'usage du faux raccord, voire du *jump cut*, intervention du montage dans la matière même d'un plan. De tels procédés conviennent peu à une représentation naturaliste, encore moins si – comme c'est souvent le cas ici – l'unité d'espace et de temps est volontiers brisée par de courtes ellipses au cœur des scènes.
Pour autant, il ne suffit pas de rappeler que *Depuis qu'Otar est parti…* est un premier long-métrage pour passer outre à ces « erreurs ». Il faudrait plutôt parler de choix esthétique : le choix d'une retenue, en l'occurrence, visant à lisser, voire à escamoter tout ce qui pourrait gêner l'interaction entre le jeu des acteurs et l'éloquence du décor.

Ouverture Pédagogique 3

Distances justes
Mettre en scène, c'est orchestrer des distances : distances entre les personnages, entre les plans, entre la caméra et les personnages… Question de point de vue. Question de sens à donner aux vides. La caméra de Julie Bertuccelli est à la recherche de la distance juste. De la distance qui, respectueuse des personnages, lui fera saisir le cœur émotionnel et sémantique d'une scène. Parce que ce sont d'abord les états d'âmes des trois femmes qui comptent, sa caméra est souvent aimantée par les visages, cherchant à capter, en une proximité empathique, les nuances d'expression, à respirer les airs énigmatiques. Les derniers plans sur la figure mi-déterminée mi-éperdue d'Ada, en pleine métamorphose intérieure, sont poignants (chap. 11). La caméra sait aussi s'éloigner quand la situation l'exige. Ne trouvant pas son fils dans un immeuble labyrinthique, Eka rapetisse à mesure qu'avance sa quête impossible : dans la cour intérieure, filmée en plongée, elle n'est plus qu'un point, dévorée par l'espace qui lui résiste (chap. 10).

Une famille à travers la vitre

Chapitre 11 du DVD, de 1h30'34 à 1h34'07.
La dernière séquence de *Depuis qu'Otar est parti…* est en apparence très simple. Comme dans le cinéma le plus classique, la fin dénoue la trame, livrant les personnages à une nouvelle vie. Mais il y a plus. La séquence de l'aéroport reprend un élément – le mensonge – qui hante tout le film. Enjeu double. Narratif d'une part : le mensonge concerne l'histoire de ces trois femmes, il constitue le moteur d'un récit librement inspiré d'une histoire vraie. Politique d'autre part : le mensonge est le liquide amniotique qui enrobe cette famille géorgienne comme le reste du pays, issus l'une comme l'autre d'années de dictature de la vérité officielle.
Il y a encore un troisième enjeu, et c'est peut-être le plus décisif. Le terrain neutre – ni géorgien ni parisien – de l'aéroport est le lieu idéal pour mettre en scène le mensonge en tant que dispositif propre à la famille en général.

Du mensonge au non-dit

1. Ada, Eka et Marina avancent dans un des halls de Roissy. Ada déclare vouloir acheter des revues. Navrée, Marina lui répond qu'elle aurait dû y penser plus tôt. L'échange est entre la mère, à droite et la fille, à gauche. Située au centre entre les deux, la grand-mère écoute en silence. Ada reprend : *« Je ne pars pas sans avoir acheté des magazines français »*. La réalité est autre : si Ada n'achète pas de magazines, elle devra rentrer à Tbilissi, alors que son intention est sans doute déjà de rester à Paris. Propos exemplaire : le mensonge est moins l'escamotage de la vérité que son détournement. Par ailleurs, la mère se doute probablement des intentions de sa fille. Pourtant, elle préfère esquiver une confrontation directe, se limitant à opposer une ruse à la ruse d'Ada : *« Vas-y, on t'attend ici »*. L'intervention d'Eka met fin à la partie d'échecs et, partant, au plan lui-même. C'est à son tour de ruser : *« Je m'écroule de fatigue… je me sens pas bien, il faut qu'on avance »*. Soulagée, Ada sourit, consciente que l'abattement soudain d'Eka est une manœuvre, une main tendue.
2. Petite ellipse, Ada est maintenant dans le kiosque à journaux. Là, elle se trouve dans la situation paradoxale d'être seule avec son propre mensonge. Elle choisit d'abord de l'interpréter, faisant le tour du magasin, regardant d'un œil distrait les rayons. Pour qui joue-t-elle ? Pour qui sauve-t-elle ainsi les apparences ? Pour nous ? Pour elle-même ? Sans doute s'agit-il moins de gagner du temps que de donner force au mensonge. C'est pour elle-même qu'Ada joue la comédie, se dédoublant : dans le même plan se tiennent une Ada qui sait et une autre qui fait semblant de ne pas savoir ; une qui laisse le temps s'écouler et une autre qui cherche des magazines. Pour le moment, la seconde Ada prend le contrôle sur la première. Manière de ne pas se poser de questions et de se protéger d'une réflexion sur les conséquences de sa décision. Manière surtout de ne pas céder à la tentation de remettre en cause cette décision.
3. Une fois achevé le tour du kiosque, Ada s'approche de la caméra. Debout devant l'objectif, elle tourne le dos à un haut rayonnage de livres. Œil baissé, mine maussade, elle semble en état d'hypnose. Le plan est d'une grande force symbolique : alors qu'Ada s'apprête à réaliser son rêve, l'écriture – qui jadis alimentait son fantasme et qui vient encore une fois de lui servir de prétexte – est à la fois près d'elle et déjà derrière elle. Lorsque l'embarquement de son avion est annoncé, Ada lève la tête. C'est la voix off de l'annonce qui permet le raccord vers la salle d'embarquement (**4.**) où Marina, très agitée, tourne en rond. *« Qu'est-ce qu'elle fait ta petite-fille ? »*, demande-t-elle à Eka qui écarte les bras en signe d'ignorance.
À nouveau, le mensonge prend la forme d'une complicité entre deux personnes aux dépens d'un troisième. À la fin de l'annonce, la scène revient sur Ada (**5.**) qui se réveille et se dit oui de la tête : elle a repris le contrôle, elle est à nouveau pleinement consciente d'elle-même. Un cadrage plus serré aide à lire ses pensées sur son visage. À présent que sa décision est irrévocable, Ada peut rediriger son esprit vers sa mère. Elle tourne soudain la tête à gauche, comme si elle pouvait voir Marina. **6a.** : raccord sur le même mouvement, accompli cette fois par Marina qui se tourne vers sa propre mère. **6b.** : dans le même plan apparaît à travers la vitre Ada, sur un escalator. **7.** : la jeune femme s'approche, pose sa valise à terre, regarde Eka et lui adresse un salut de la main. **8.** : celle-ci le lui rend, et lui adresse un baiser, adieu et encouragement à la fois. **9.** : à son tour, Marina s'aperçoit de l'arrivée de sa fille.
Le masque est tombé. Mais le mensonge ne disparaît pas pour autant ; il change plutôt de forme. D'abord complicité de deux personnes à l'encontre d'une troisième (1.), ensuite dédoublement entre conscience et inconscience (**2.**, **3.**), il devient un mensonge *de famille* : quelque chose que tout le monde sait mais dont il est convenu de ne pas parler directement. Ce qu'on a coutume d'appeler un non-dit.

Éloquence du muet

Dans toute famille il y a des sujets tabous. En même temps, dans toute famille il faut parler. Comment faire ? Comment mettre en scène un non-dit ?
Marina s'aperçoit qu'Eka est en train de saluer quelqu'un ; elle se tourne en direction de la vitre et découvre Ada (**9.**). Le plan est très large. Eka se lève pour s'approcher de la vitre, Marina est de dos au centre du plan, Ada debout de l'autre côté. Marina chuchote quelques phrases, à peine audibles, que même un Géorgien ne saurait comprendre sans les sous-titres : *« Tu étais où ? Qu'est-ce que tu fais ? Tu es folle ? »*. Ada secoue la tête, chuchote à son tour quelques mots qu'il est impossible d'entendre depuis l'autre côté de la vitre. C'est le premier pas vers l'installation d'une sorte de film muet dans le film, au sein duquel la vitre redouble et résume à la fois les jeux de cadre qui structuraient les scènes dans l'appartement de Tbilissi, en même temps qu'elle instaure entre les trois femmes une distance similaire – à la fois abstraite et concrète – à celle qui, plus tôt, les séparait d'Otar. Plus précisément, la vitre a ici la double fonction d'écran – où l'image est projetée – et de barrage, laissant la compréhension à la charge de l'expressivité des visages et d'un sous-titrage faisant fonction d'intertitre. Le contre-champ sur Marina et Eka (**10.**) nous place dans le point de vue d'Ada, de l'autre côté de la vitre-écran. Pas de son, on ne peut que deviner : de quel argent vivras-tu ? où logeras-tu ? Encore un contre-champ (**11.**), Ada rassure sa mère d'un geste de la tête ; puis de nouveau le point de vue d'Ada, qui regarde sa mère pleurer (**12.**), puis s'en aller à contre-cœur (**14.**) ; entre les deux s'intercale un plan où la jeune fille mime le téléphone (**13.**). Enfin, elle salue, souriante (**15.**).
Pourquoi ce passage de film muet ? Ada ne peut pas dire à sa mère qu'elle va l'appeler. Le mot téléphone, chargé du souvenir des appels d'Otar depuis Paris, serait trop impudique. Mais la jeune femme veut quand même rassurer sa mère. Elle se sert donc de l'éloquence, muette et sobre, du corps, du geste et de l'expression. Et la séquence s'achève sur un dernier champ / contre-champ autour de la vitre (**16.**, **17.**).

1

2

3

4

5

6a

6b

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

A t e l i e r 1

La Dictée

L'analyse de séquence peut être complétée par un atelier où l'on confrontera les élèves à une « scène coupée », « La Dictée », offerte en bonus du DVD. L'idéal serait de leur faire analyser la scène en indiquant qu'elle devait venir en ouverture, avant de les faire réagir aux commentaires audio de Julie Bertuccelli. Pourquoi l'abandon de cette scène au profit de l'incipit au salon de thé ? En quoi l'économie muette de ce dernier et ses jeux d'échos avec la scène de l'aéroport le rendent dramatiquement plus fort ? Quels thèmes majeurs (la balance entre mensonge et vérité, l'écrit, la situation politique géorgienne) la scène coupée introduisait-elle, qui ne figurent plus dans l'incipit ? Autant de questions pour orienter l'analyse. Pour les élèves, outre une approche des choix douloureux de sélection qui accompagnent la réalisation d'un film, l'enjeu est d'attirer l'attention sur les écueils possibles de l'explicite face à la richesse dramatique du non-dit que le film privilégie souvent, le transformant aussi bien en thème narratif qu'en figure de mise en scène.

1

2a

2b

3

La roue d'Eka

Atelier 2

Un burlesque diffus

D'une poésie aérienne, la séquence de la roue constitue une bonne entrée en matière pour faire réfléchir les élèves à la présence diffuse, mais prégnante, du burlesque. Difficile de ne pas rire d'Eka qui peine à allumer son briquet dans une situation elle-même incongrue, comme il était impossible de ne pas sourire devant ses regards ahuris face à Marina piochant dans son gâteau (chap. 1). La tragi-comédie invoque l'humour comme une aération nécessaire, sans en faire pour autant sa respiration principale. Le choix de la réalisatrice a été de parsemer le film d'incidents et de sous-motifs drolatiques, qui interdisent au climat de s'empeser. Leur place apparaît précisément pensée (le comique involontaire ne prédomine pas), et c'est sur ce jeu de disposition qu'il sera intéressant de faire réagir les élèves en les invitant à en comprendre les enjeux. Un exemple : lorsqu'Eka claque la porte au nez de Roussiko (chap. 8), c'est pour créer une dépression comique indispensable avant que la tension ne remonte résolument vers le moment d'accroche le plus dur entre Ada et sa mère.

Chapitre 8 du DVD, de 1h04'07 à 1h05'14

Ada et Marina étant parties à la datcha, Eka est seule à Tbilissi. La visite de Niko, l'ami d'Otar, l'a profondément troublée. Craignant de mourir avant de n'avoir revu son fils, elle décide de vendre ses livres afin d'acheter trois billets d'avion pour Paris. La tête pleine d'une résolution si abrupte, la vieille dame s'accorde une brève distraction.

Celle-ci arrive au bon moment lorsque l'histoire ralentit, lui donnant assez d'élan pour avancer jusqu'à sa fin, assez de grâce pour un atterrissage en douceur : la scène de la roue éblouit par son efficacité narrative et formelle. Eveil, élévation et surplomb. Respiration, émerveillement et apaisement. L'œil d'Esther Gorintin se confond ici avec le regard de la réalisatrice. Monter si haut est un geste double. C'est d'une part prendre le récit en main pour faire un dernier tour de roue dans le cercle du destin. C'est d'autre part prendre de la hauteur, s'isoler à la verticale de tout avant de replonger corps et âme dans le réseau horizontal du monde, de la ville, de la famille.

1. De profil, vêtue de noir, Eka occupe toute la gauche de l'écran. Elle tend de l'argent à une vendeuse. Celle-ci, vêtue de noir également, occupe la droite du cadre et se penche vers Eka à qui elle donne la monnaie de deux cigarettes. Au centre, accrochés au plafond du kiosque, pendent des joujoux de toutes les couleurs, de sorte que les deux silhouettes noires, disposées symétriquement par rapport à l'axe multicolore, forment une sorte de ligne courbe. Moyen plastique d'annoncer la structure en fer de la roue panoramique ainsi que le siège coloré sur lequel on retrouve Eka au plan suivant.

2. Cette allégorie visuelle permet une ellipse. En effet, **1.** était déjà une « vue » générale sur l'engin, **2.** peut donc enchaîner directement par un gros plan d'Eka assise dans le siège. Le raccord de **1.** à **2.** vise un raccourci imprimant à la scène un effet de rupture et d'accélération. La plasticité de la scène se dessine maintenant par lignes droites. **1.** se terminait avec Eka sortant par la droite, **2.** transforme sa démarche latérale en mouvement vertical. Eka est comme enlevée par une main géante qui la soulève doucement du sol.

Au début de **2.**, le visage d'Eka est auréolé par le vert des arbres. Symbole chromatique qui la relie au vert de la datcha, cette couleur est également l'image de sa russophilie et l'écrin de son attachement à la mémoire de son fils. Dirigé vers le bas, son regard semble s'adresser au passé, à ce qu'elle est en train d'abandonner alors qu'elle entreprend cette ascension. Un souci, presque un chagrin semble glisser sur son visage, réaffirmant le caractère dramatique de ce voyage avant la lettre.

Au milieu de **2.**, le vert laisse place à la vue de la ville de Tbilissi. Eka lève la tête. Son expression est visiblement soulagée par ce qu'elle voit. Elle porte sa cigarette à la bouche et crache une bouffée pleine de coquetterie. Un sourire d'apaisement éclôt sur son visage. Que voit-elle de là haut ? Tbilissi ? Ou serait-ce déjà Paris ?

3. La camera prend du recul. C'est un plan plus large sur le siège en arrêt en haut de la grand-roue. En vain, Eka essaye d'allumer une deuxième cigarette, mais un vent impitoyable ne cesse d'éteindre son briquet et de la décoiffer. L'ascension est finie. Trois cercles, trois couleurs entourent maintenant Eka : le gris de la grande ville, le vert des arbres et le marron de la cabine. Soudain, une stase s'empare de la scène. Une sensation de froid aussi.

Le maître

Il en faut un dans tout roman d'apprentissage. Plus ou moins âgé ; homme ou femme ; dur, bavard ou laconique ; tendre ou terrible : le maître est un masque qui peut varier considérablement tout en restant le même. A cette figure dramatique correspond une scène, à son tour figure littéraire ou cinématographique. C'est le moment où le maître, ayant capturé la confiance de son disciple, achève sa tâche d'éducateur en poussant celui-ci à faire de lui-même le saut dans la vraie vie. Il est fréquent qu'une telle scène ait pour décor une table et un verre, autour desquels maître et disciple devisent paisiblement.

Remarquons que, étant donné le jeune âge du héros ou de l'héroïne, le verre est très rarement rempli d'alcool. Dans *Esther Kahn* (2000), par exemple, le verre contient du lait ; c'est la boisson de l'actrice débutante qu'interprète Summer Phoenix. Dans *Depuis qu'Otar est parti…*, c'est une tasse de café – détail qui a son importance. Ada le boit en compagnie de sa voisine Roussiko, avec qui elle s'entretient de sa situation actuelle et de son avenir.

Cette comparaison entre le film de Julie Bertuccelli et celui d'Arnaud Desplechin révèle un certain nombre d'identités ; elle montre comment une même figure peut s'adapter aux scénarios les plus dissemblables. Deux éléments relient d'abord le personnage d'Ada à celui d'Esther. En premier lieu, les deux jeunes filles ont en commun d'être en sursis entre deux mondes, la famille et la société, l'un représentant le passé, l'autre l'avenir. Ces deux mondes sont séparés par un barrage culturel, une frontière intangible mais très concrète. La Londonienne Esther vient d'un milieu juif et cherche à pénétrer la sphère théâtrale. La Géorgienne Ada se nourrit de littérature française. En second lieu, l'une et l'autre sont contraintes à franchir physiquement, voire géographiquement, les bornes de ces deux mondes : Esther quitte l'East End londonien, Ada Tbilissi.

Le Divin

Et le maître ? Le passeur entre un monde et l'autre ? Chez Arnaud Desplechin il s'agit d'un vieil acteur, gentil, paternel et surtout très sage. Chez Julie Bertuccelli, il s'agit au contraire d'une figure assez anonyme, la voisine Roussiko. Néanmoins, l'avis du maître est le même partout : il faut coucher avec un garçon. Semblable est également la réaction du disciple. Mi-navrées mi-soucieuses, Esther comme Ada sortent brusquement de la pièce – quitte ensuite à exécuter scrupuleusement ce qui leur a été dit.

Entre les deux cinéastes, il n'y a presque pas de différences. A une exception près. Maître(sse) de *Depuis qu'Otar est parti…*, la voisine Roussiko n'a rien de l'autorité de l'acteur Nathan, maître d'Esther Kahn. C'est que Julie Bertuccelli n'a ni le temps ni l'envie de développer ce personnage secondaire. Comment alors rendre crédible la scène ? La solution est dans la tasse de café au fond de laquelle Ada cherche à déchiffrer son destin. Elle y voit un profil : « *Tiens, un homme* ». « *C'est peut-être Alexi* », lui suggère Roussiko. « *Alexi n'est pas un homme pour moi* », coupe court Ada. Quelques scènes plus loin, on verra néanmoins la jeune fille séduire Alexi et faire l'amour avec lui dans une voiture, protégée par des journaux (toujours l'écrit…).

Il ne faut jamais oublier que dans le mot divination il y a le « divin ». C'est donc un signe divin qui fait fonction de maître, indiquant à Ada son avenir, la poussant à accepter son destin. Ruse du scénario, *deus ex machina* descendu pour sauver à la fois Ada et Julie Bertuccelli, la divination est aussi une manière très subtile d'ajuster la figure du maître à l'esprit oriental du film (cf. Passages du cinéma). Une magie s'empare alors de la figure du maître, et le roman d'apprentissage devient fable d'initiation.

Atelier 3

La sphère de la spiritualité

En parallèle à cette analyse, on pourra mener un atelier de réflexion sur le rôle de la spiritualité : arbre à vœux, voyance, prière. Otar demeurant en vie par le mensonge, le film de Julie Bertuccelli a partie liée avec le spiritisme des tables tournantes censé conserver un lien avec les défunts. Car ici, ce sont bien des signes concrets qui servent de relais : les rubans multicolores adressent les souhaits vers l'au-delà (chap. 5) ; le marc de café a valeur d'écriture vouée à être décryptée. L'invisible s'actualise dans le visible, et les traces du surnaturel se mêlent à une esthétique par ailleurs réaliste. Au cœur du jeu adultère entre documentaire et fiction, le film sécrète un monde mitoyen, entre réalité et conte fantastique, qui donne au récit sa couleur de fable. Dès lors, tout semble possible, et il n'est pas sûr que la décision d'Ada de rester en France ait été préconçue : devant les livres et les journaux français (chap. 11), baignant dans une lumière diaphane, qui sait si elle n'est pas touchée par une parole divine ?

Atelier 4

Espace partagé

Les éléments ci-contre peuvent être mis à profit dans des travaux d'analyse menés par les élèves. On s'intéressera ainsi au plan où Marina rentre dans l'appartement plongé dans le noir (chap. 1). Elle entre, pose ses paquets, fait essayer un petit haut à Ada, pose son sac à main près du téléphone, avant d'ouvrir une porte sur une pièce où Eka est assise : ces allées et venues, scandées par de petites stations, représentent le motif central de ce plan. Elles servent de guide à la caméra. Dans l'obscurité, l'appartement dans lequel le spectateur pénètre pour la première fois est un espace à la topographie incertaine, et les déplacements de Marina sont une première exploration où l'allure du décor, presque invisible, s'efface derrière des niches qui deviendront vite symboliques : le bureau où Ada écrit, la commode au téléphone, le fauteuil d'Eka. La continuité du filmage en caméra portée permet de les situer les unes par rapport aux autres dans un espace qui, pour être fragmenté, ne s'en impose pas moins comme commun et partagé.

Caméra portée

La caméra portée est une technique à la fois ancienne et récente. Le cinéma dit classique et majoritairement tourné en 35 millimètres utilisait de grandes caméras fixées sur un trépied. Lorsqu'un mouvement d'appareil était jugé nécessaire, la caméra pouvait tourner sur son axe (panoramique), glisser sur des rails (travelling) ou être installée sur une grue. Dans ces conditions, le poids et l'encombrement des outils d'enregistrement obligeaient les réalisateurs à tourner avec une grande équipe et de préférence en studio.

Ce n'est qu'après-guerre que le cinéma découvre des moyens plus légers et donc d'autres possibilités de tournage et de mise en scène. A la fin des années 50, la Nouvelle Vague profite des nouvelles caméras 16 millimètres. Les metteurs en scène descendent alors dans la rue « caméra en main », enregistrant librement ce qui arrive, profitant aussi de la ville et de ses habitants, lesquels deviennent les décors et les figurants inconscients du cinéma moderne.

Mais la Nouvelle Vague n'a fait que repérer, reprendre et exploiter une idée qui existait déjà dans le cinéma italien du néoréalisme. Ce dernier profitait lui-même de l'expérience des *combat-films* tournés par des opérateurs attachés à l'armée pour documenter le conflit en direct. L'usage de la caméra portée est donc assez ancien. Pour autant, celle-ci n'a joué un rôle majeur dans le cinéma qu'à partir du moment où une nouvelle conception des scénarios, un nouvel art narratif ont exigé une mise en scène plus disponible à l'improvisation.

Ce choix esthétique, comme tout choix de mise en scène, n'est pas sans engager une morale de l'image. Etre proche de l'acteur, suivre ses pas, accompagner sa démarche, cela veut dire de la part du réalisateur révolutionner le rapport entre objet et sujet. D'une certaine manière, c'est le réel qui décide du plan. Mais il s'agit moins d'un renversement de pouvoir que de l'affirmation d'une alliance, d'une solidarité entre cinéma et réel. Celui qui filme et celui qui est filmé partagent le même terrain ; plongés dans le même monde, ils participent aussi de la même condition.

Technique et langage

Comme toute technique nouvelle, la caméra portée a connu une courbe qui est allée de la découverte à l'usure en passant par l'expérimentation. Dans le cinéma contemporain, elle demeure un outil parmi d'autres dans la panoplie d'un réalisateur. Julie Bertuccelli en fait pour sa part un usage modéré et pointu. C'est surtout lorsqu'il s'agit d'encadrer le personnage d'Ada qu'elle privilègie la caméra portée : par exemple lorsque celle-ci sort du bureau de poste (ch. 1), ou encore dans le dernier plan du film. Un tel procédé est tout à fait naturel de la part de quelqu'un qui est issu du documentaire.

Mais il y a évidemment un enjeu de plus. Avoir recours à une technique si évocatrice de la Nouvelle Vague et de la comédie parisienne suppose, dès le debut du film, dès les premieres images de Tbilissi, de placer la jeune fille dans un cadre parisien. Ainsi, à travers le langage de la mise en scène, Bertuccelli prépare le spectateur à l'avenir du personnage d'Ada.

Par ailleurs, et ce dernier point n'est pas sans importance, la réalisatrice utilise la camera portée en vertu d'exigences strictement pratiques : *« Je n'oublierai jamais le jour où on a tourné la scène de repas, totalement improvisée. J'avais l'angoisse de ne pas savoir restituer cette incroyable atmosphère de fête géorgienne. Les acteurs ont commencé à manger, j'ai dit au chef opérateur : " vas-y, ballade-toi au milieu d'eux, on verra ". Prise dans l'ambiance Esther Gorintin s'est mise à danser. Ça a duré trois quarts d'heure, c'était un vrai plaisir. »* (Entretien, *Télérama* 24 septembre 2003)

D'un non-dit l'autre

1

3

2

4

Qu'est-ce qu'un univers de femmes ? Que devient cet univers quand trois générations y cohabitent et s'y confrontent ? Avec beaucoup de sensibilité, ce sont des questions auxquelles *Depuis qu'Otar est parti…* confronte son spectateur et offre ses réponses. Ici, un tel univers est avant tout celui d'une solidarité et d'une entraide qu'aucune tension ni rancœur ne sauraient remettre en question. Fille et mère, l'une avec patience et douceur, l'autre avec impatience et un fond d'amertume, font preuve d'une même abnégation envers une grand-mère à l'âge considérable. Marina n'en fait pas moins pour Eka qu'Ada. À vrai dire, elle en fait plus : porteuse d'un amour inquiet pour sa mère – *« La laisser ici seule ! »*, dit-elle au moment de partir pour la datcha, se rongeant les sangs (chap. 8) –, c'est elle qui continue seule de venir à l'hôpital (chap. 6) ; c'est elle qui cherche vaille que vaille à préserver sa mère des tourments ; c'est elle enfin qui restera seule auprès d'Eka, une fois Otar mort et Ada émigrée en France.

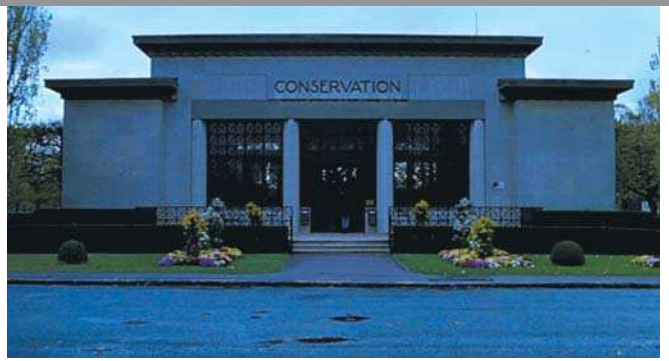
Ces trois femmes s'épaulent face à la dure réalité géorgienne (gardé par Eka, l'argent d'Otar sert à toutes) et parviennent, par de menues attentions dont on sent bien que la plupart ont valeur de rites familiaux, à adoucir le quotidien : cadeau d'un vêtement de Marina à Ada, massage des pieds, lecture des lettres d'Otar ou d'*Un amour de Swann*, lavage des cheveux, petite collation au retour de la datcha… Vivre entre femmes, *a fortiori* quand l'une d'elles est au seuil de la mort, c'est vivre dans un monde où la complicité est devenue évidente : on n'y prend pour ainsi dire plus garde. C'est la raison pour laquelle le mensonge concernant la « départ » d'Otar apparaît si insupportable : il signe l'arrêt de mort d'une connivence exceptionnelle.

Il faut bien mesurer l'étendue d'un tel malheur. Car l'énormité du non-dit aurait pu inaugurer une union sacrée entre Marina et Ada : séparées d'Eka par le mensonge, pour la première fois peut-être, elles auraient pu renforcer leur complicité. Mais c'est le contraire qui arrive : le mensonge est un ver qui ronge tout sur son passage. Ada, dévorée de remords, se désolidarise peu à peu d'une manœuvre dont elle démasque les soubassements inconscients chez sa mère : taire la mort d'Otar pour ne pas en faire, aux yeux d'Eka, un saint inaccessible qui rendrait toute comparaison avec lui définitivement impossible (chap. 8). *Depuis qu'Otar est parti…* est bien une fable, en ce sens qu'il porte avec lui une morale : seule la transparence de la vérité unit les êtres ; le mensonge, au contraire, ne fait que ruiner les liens qu'on croyait pouvoir bâtir sur lui. C'est pourquoi le mensonge d'Eka sur le nouveau départ d'Otar – en Amérique – est un récit plutôt qu'un mensonge, précisément. Personne n'est dupe de la vérité douloureuse qu'un tel récit voile pudiquement. Chacune des trois femmes sait que celui-ci n'est pas négation de la vérité, mais tout au contraire un moyen de la dire par le détournement magnifique et consolant de la fiction.

D'un non-dit l'autre, tout a changé. Le premier brisait la connivence ; le second lui restitue au contraire toute sa place au cœur du trio féminin. Rien ne le signifie mieux que les plans qui suivent montrant les trois femmes, à nouveau complices, marchant d'un seul et même pas à la découverte de Paris (chap. 11).

1 *Autour de la table*
2 *Taxi vers l'hôpital*
3 *Dans l'avion*
4 *Visite de Paris*

La mémoire et la différence dans l'image



Prix de la Semaine de la Critique à Cannes 2003, *Depuis qu'Otar est parti…* attire l'attention de la presse, avant de devenir au moment de sa sortie en septembre un des événements cinématographiques de la rentrée. Aucune critique négative. Les louanges furent unanimes, adressées à la réalisatrice comme à ses comédiennes. Nous reproduisons ici un extrait de la critique parue dans *Positif*.

EXTRAIT

S'il est reconnu que « l'espoir fait vivre », les mille et un mensonges dont il a fallu se convaincre pour, justement, garder espoir sont moins souvent mis en avant. Avec son premier long métrage, Julie Bertuccelli se penche sur ces chevilles ouvrières qui, dans l'ombre des grandes valeurs, alimentent la vie, non sans déranger les consciences. Les pays de l'ex-URSS les connaissent peut-être mieux que tout autre. Après s'être consacrés à l'édification de l'idéal socialiste, ils ont du accepter, impuissants, sa lente et laborieuse déliquescence. L'intrigue se situe à Tbilissi, capitale de la Géorgie, sur cette terre même qui vit naître Iossif Djougachvili, dit Staline, le « petit père des peuples ». La cinéaste, d'abord remarquée pour ses travaux documentaires, nous entraîne à la découverte de cette ville méconnue du Caucase : parmi les vestiges du communisme se lisent les signes d'une culture plus ancienne, témoin d'un riche passé intellectuel et artistique, et que l'ombre du jeune libéralisme tend à son tour à éclipser.

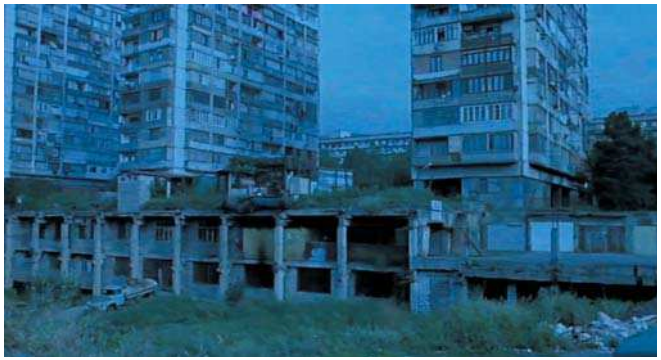
Pascal Senniquier, *Positif* n°513, septembre 2003

Si la presque totalité de la critique a souligné l'importance du décor post-soviétique, Pascal Senniquier est le seul à avoir produit dans son article un véritable effort de compréhension à ce sujet. Il est le seul à avoir fait de la contrainte historique, politique et sociale pesant sur le récit le point de départ de son analyse.

Souvent, lorsqu'on écrit sur le cinéma, on peut avoir l'impression qu'il faut être au plus près des images pour se rapprocher du film ; ou que, en respectant l'équilibre interne des éléments qui composent un film, on en respectera l'essence et le ton cherché par le réalisateur. Rien de plus faux. Ce que le spectateur perçoit – un certain mélange de réalisme et de fiction, une présence plus ou moins forte du décor à côté des acteurs, un certain penchant de la caméra à cadrer les visages plutôt que les objets… – n'est pas le résultat d'un équilibre qui serait interne à l'image. C'est l'effet d'une vision à travers l'espace séparant l'œil du spectateur de l'écran. Plus exactement : les images nous parlent à travers une distance qui ne peut être bêtement projetée dans l'écriture critique.

Il peut paraître excessif d'accorder une si grande importance à la ville de Tbilissi et au passé soviétique de la Géorgie. Pascal Senniquier commence son article en évoquant la mémoire de la classe ouvrière. Cela ne ressemble pas à la démarche de Julie Bertuccelli, ni à l'histoire des trois protagonistes de son film. Pourtant, en prenant le risque d'un recul, Senniquier trace les lignes élémentaires de *Depuis qu'Otar est parti…*, et arrive à nous rapprocher de son aura.

Unique regret : le critique aurait pu saisir une différence dans l'image. Chez Julie Bertuccelli, l'image est ce qu'elle est, en même temps qu'elle est déjà ce qu'elle n'est pas encore. La poste délabrée de Tbilissi est la poste, mais elle est aussi déjà la maison d'Eka. La vue de Tbilissi est déjà aussi une vue de Paris. La réalisatrice filme les tours soviétiques géorgiennes. Quarante minutes après, on retrouve la même esthétique et les mêmes tours aux alentours d'un cimetière parisien. Ainsi, le film ne se limite pas à utiliser le décor comme point de départ, fond sur lequel se déroule l'histoire. Celui-ci n'est pas que mémoire ou passé, il est aussi avenir, personnage vivant au même titre que les trois héroïnes.



Les mille et une femmes

« Et l'aube chassant la nuit, Shahrâzâd dut interrompre son récit. » C'est grâce à ses contes jamais terminés à l'aube que Shéhérazade réussit à se maintenir en vie face au roi Shâhriyâr qui la menace de mort. Déçu par sa première femme qui l'avait trompé avec un esclave noir en son absence, celui-ci s'est en effet juré d'épouser une vierge chaque soir, de la déflorer et de la tuer au matin. Shéhérazade demande alors à son père, le vizir, de lui laisser épouser le roi. Elle prie ensuite sa sœur Dunyâzâd – ou son intendante, selon différentes versions – de lui demander de raconter une histoire en présence du roi. N'achevant jamais ses récits avant le lever du jour, Shéhérazade réussit par la ruse à éviter la mort grâce à la curiosité du roi, désireux de connaître la fin des contes. Au bout de mille et une nuits, celui-ci la gracie après qu'elle lui eut donné un fils – ou trois, selon les versions.

Le chemin qui mène des *Mille et une nuit* à *Depuis qu'Otar est parti…* n'est pas droit ; il n'est même pas unique. Il y en a à la fois mille et pas un seul. Un cadre narratif emboîte les contes des *Nuits*. Parallèlement, l'histoire d'Otar encadre celle d'Ada, de Marina et d'Eka. Shâhriyâr et Dunyâzâd s'effacent rapidement, au point que seul le nom de Shéhérazade est mentionné lors des changements de nuits. Otar aussi s'efface, son histoire laissant la place à celle des trois femmes. Le narrateur, autre parallèle, autre chemin menant du roman au film, est une femme. Dans le film comme dans le livre, le conte – le fait de raconter – sauve la vie ou maintient en vie. Littéralement dans les *Nuits* ; littérairement chez *Depuis qu'Otar est parti…*

Plusieurs fils relient ainsi les deux oeuvres, mais la liaison n'est jamais directe. Dans les *Nuits*, nous l'avons dit, le narrateur est une femme. Dans le film, Ada devient narratrice très tard ; au début, c'est Otar qui raconte ses aventures parisiennes. Mais cette différence signale en même temps un aspect commun. Shéhérazade n'est pas l'auteur des contes. Ceux-ci font partie d'une tradition orale qu'elle s'approprie.

Cette tradition est au départ évidemment masculine. Ce qui frappe d'abord, et ce, dès le tout premier conte du roi Shâhriyâr et de son frère Shâh Zamân, c'est le portrait qui y est fait de la femme : l'image est entièrement négative, sans nuances. Julie Bertuccelli semble révoquer ou en tout cas moquer une telle misogynie dans la scène où Marina et Ada se rendent au ministère pour se renseigner sur le sort d'Otar (ch. 3). En réponse à la bêtise bornée de deux employés, la mère y murmure en effet à sa fille : *« indépendance ou pas, ils sont toujours aussi débiles »*. Chacune à sa place, les deux oeuvres nient précisément cette image négative par le fait que les deux héroïnes, Shahrâzâd et Ada, sont capables de s'approprier le monde des hommes : esclaves dans un premier temps, elles deviennent ensuite maîtresses.

Une dernière piste, un dernier chemin pour finir entre les *Nuits* et *Otar*. Les *Alf laylah wa laylah* nous entraînent dans un monde où l'univers magique et imaginaire s'harmonise avec les réalités historiques, souvent déformées par des conteurs enthousiastes, d'un monde arabe dominé par l'Islam. Julie Bertuccelli a pour sa part enrobé le récit de son film d'un imaginaire oriental qui fait contrepoint à la francophilie des protagonistes ; par là, la réalisatrice restitue un portrait articulé de la Géorgie, pays situé au carrefour d'influences européennes, turques et asiatiques.

Extrait du scénario

30. Chambre Eka – Int. Jour

Dehors il fait un beau soleil et, malgré les rideaux tirés et les fenêtres grandes ouvertes pour faire courant d'air, la chaleur est étouffante… Allongée sur son lit, en robe légère, Eka est immobile… On découvre qu'elle dort et que Marina est assise à côté du lit et la regarde. Eka se réveille. Marina l'embrasse sur le front, une main cachée derrière le dos.

EKA *(en russe)*
Tu étais là depuis longtemps ?

Marina brandit une lettre cachetée déjà ouverte…

EKA *(en russe)*
Donne !

MARINA *(en français)*
Tu veux que je te la lise ?

EKA *(en français)*
Tu l'as déjà ouverte !

Ada est dans le salon, la tête dans les mains, comme si elle lisait, les oreilles presque bouchées…

EKA *(en français)*
Écoute, ne te vexe pas Marina, mais tu lis sans âme, et vraiment ton accent n'est pas possible ! Je préfère Ada…

Après un temps, Ada passe la porte. La lettre change de main et Ada la lit en jetant des regards anxieux du côté de Marina…

ADA *(en français)*
…Ma chère maman,

Cette courte lettre pour te donner rapidement quelques nouvelles de moi… Je t'annonçais la dernière fois que je cherchais un autre boulot. Eh bien, c'est fait. Je travaille dans un restaurant russe, avec Niko. Les choses se passent très bien… Ils nous ont mis à la cuisine. Ne ris pas. La cuisine et la médecine ont beaucoup de points communs… Comme je te disais, mes problèmes de papiers évoluent dans le bon sens et j'attends un rendez-vous dans les jours qui viennent… Tout va pour le mieux. Surtout ne t'inquiète pas pour moi… Tu me pardonneras si je ne téléphone plus à l'avenir, mais je travaille très tard le soir et je n'ai pas envie de te réveiller en pleine nuit. Quant à me faire installer un téléphone chez moi, c'est hors de question, ça coûte une fortune…

EKA *(en français)*
C'est ça les impérialistes ! Tout sous le nez, mais pas le droit d'y toucher… et si j'ai un problème, comment je le préviens, moi ?

MARINA *(en français)*
Oh, vu comme ça marche !

ADA *(en français)*
…Surveille ta santé. Embrasse bien fort ma sœur et ma nièce. Milles baisers. Ton fils, Otar.

Eka saisit la lettre, cherche ses lunettes fêlées sur la table de nuit, les pose sur son nez, scrute la page. Marina et Ada se regardent, inquiètes…

EKA *(à Marina, en français)*
Sa vie ne doit pas être aussi simple. Cette fois, il n'y a pas un rond, comme tu dis !

(Document extrait du bimestriel Synopsis, *septembre-octobre 2003)*

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection bibliographique

Entretiens avec Julie Bertuccelli :

A Tbilissi, presque chez moi, entretien avec Philippe Piazzo, Aden, 6 septembre 2003, *TéléCineObs.*
Sa première fiction est une réussite, entretien avec Thierry Cheze, *Studio Magazine, Septembre 2003.*
Comment genèse se passe, entretien avec Isabelle Fajardo et Marine Landrot, *Télérama*, mercredi 24 Septembre 2003.
Ces entretiens ont accompagné la sortie française du film. Ils peuvent être une source d'informations sur la réalisatrice et sur le tournage de son premier long-métrage. Les propos recueillis par Fajardo et Landrot sont sans doute les plus intéressants. On y parcourt la réalisation du film de la genèse à sa sortie ; contrairement à d'autres textes et entretiens sur ou avec Julie Bertuccelli, on y interroge son esthétique et sa technique.

Article sur le film :

Le mensonge à travers les âges, de Pascal Senniquier, *Positif* septembre 2003.

DVD

Dépuis qu'Otar est parti, France 2003, 98 mn, de Julie Bertuccelli. Editions Montparnasse, 2004.
Le DVD comporte un grand nombre de compléments qui peuvent être utiles à la vision du film. « 10 scènes coupées (25 mn) commentées par la réalisatrice », parmi lesquelles on signale la séquence du parc d'attraction, dont seuls les plans sur la roue (cf. 1, 2, 3), ont été gardés dans le montage final ; « Tbilissi, Impressions : montage de photos », dans lequel la réalisatrice évoque la phase de pré-production – casting, repérages – à Tbilissi, commentant des photos et un film réalisé par son père ; « *Making of* : la préparation, le 1er jour de tournage, les puces, le parc d'attraction ».

Madame Jacques sur la croisette, France 1997, 37 mn ; *Voyages*, France 1999, 115 mn ; *Casting*, France 2001, 90 mn ; de Emmanuel Finkiel. Coffret Arte vidéo.

Le DVD du film *Voyages* de Emmanuel Finkiel, César 2000 du meilleur premier film, comporte aussi *Madame Jaques su la croisette*, moyen métrage, César 1997 du meilleur court métrage, sur lequel Julie Bertuccelli a été assistante ; ainsi que *Casting*, un documentaire sur la difficulté de trouver des acteurs parlant yiddish. Le DVD comporte aussi en bonus *Le Voyage d'Esther*, « un documentaire de David Quesemand où l'on apprend comment on devient vedette à 85 ans. »

Esther Kahn, France-Angleterre 2000, de Arnaud Desplechin. DVD édité par Studio Canal.
Le film d'Arnaud Desplechin est un roman d'apprentissage, ou l'histoire d'un « prélude à la vie », selon les mots de l'écrivain anglais Arthur Symons, dont le film adapte la nouvelle. Le film peut être vu également comme une réflexion sur la famille, l'origine et la culture, voire la coexistence de deux cultures, juive et anglo-saxonne. Au-delà de dissemblances par ailleurs indéniables, ces deux points nous semblent rapprocher *Esther Kahn* de *Depuis qu'Otar est parti…*

Remparts d'argile, Jean-Louis Bertuccelli, Etats Unis 1968, 80 mn. DVD édité par I.D.E. 2003.

Oeuvres citées :

Anonyme, *Les Mille et une nuit*, Paris, Gallimard, 2001.

Vladimir Nabokov, *Ada ou l'Ardeur*, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

Lectures :

Malek Chebel , *La féminisation du Monde, essai sur Les Mille et une nuits,* Paris, Payot, 1996.
Antropologue et psychanalyste, Malek Chabel décrypte *Les Mille et une nuits* et y relève la specificité de la parole feminine.

Honoré de Balzac, *La Femme de trente ans*, Paris Gallimard, Folio, 1977.
Les œuvres romanesques sur la condition féminine constituent un chapitre en soi de la littérature mondiale. Un guide à la vision de *Depuis qu'Otar est parti…* peut être ce livre de Balzac, où « *le thème immémorial de l'émancipation des femmes sort de la fable ou de l'illusion comique pour s'insérer dans le contexte de la société libérale issue de la révolution de 1830* » (Pierre Barbéris, dans la préface).

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Eugenio Renzi a fait ses études à L'Università degli studi di Roma, La Sapienza, où il a soutenu en 2005 une thèse sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel. Critique aux *Cahiers du cinéma*, il collabore à diverses publications sur le cinéma. Il est aussi sélectionneur et animateur du festival Printemps du nouveau cinéma français à Rome.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Fabien Boully est Maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Paris 10-Nanterre. Il a collaboré à plusieurs revues (*Vertigo, CinémAction, La Licorne, Senses of cinema, Rouge,* etc.) et ouvrages, en particulier *La Vie nouvelle, nouvelle vision* (Léo Scheer) et *Histoire(s) de films français* (Bordas).

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine